

FERNANDA FERREIRA RABELO

ABBAS Kiarostami e a construção de um cinema de reflexão
Análise estética dos filmes *E a vida continua* e *Dez*

UFRJ/ CFCH/ ECO
Rio de Janeiro

Universidade Federal do Rio de Janeiro
Centro de Filosofia e Ciências Humanas
Escola de Comunicação

FERNANDA FERREIRA RABELO

ABBAS KIAROSTAMI E A CONSTRUÇÃO DE UM CINEMA DE REFLEXÃO
*Análise estética dos filmes *E a vida continua* e *Dez**

Rio de Janeiro

2007

Fernanda Ferreira Rabelo

ABBAS Kiarostami e a construção de um cinema de reflexão
Análise estética dos filmes *E a vida continua* e *Dez*

Monografia submetida à Escola de Comunicação da Universidade Federal do Rio de Janeiro, como parte dos requisitos necessários à obtenção do grau de bacharel em Comunicação Social habilitação em Radialismo.

Orientadora: Prof. Dra. Kátia Maciel

Rio de Janeiro
2007

Fernanda Ferreira Rabelo

ABBAS Kiarostami e a construção de um cinema de reflexão
Análise estética dos filmes *E a vida continua* e *Dez*

Monografia submetida à Escola de Comunicação da Universidade Federal do Rio de Janeiro, como parte dos requisitos necessários à obtenção do grau de bacharel em Comunicação Social habilitação em Radialismo.

Rio de Janeiro, de de 2007

Prof. Dra. Kátia Maciel, ECO/UFRJ

Prof. Dr. Antônio Fatorelli, ECO/UFRJ

Prof. Dr. Fernando Salis, ECO/UFRJ

Prof. Dra. Fátima Fernandes, ECO/UFRJ

Para Denise, Fernando, Márcia e Marcius, a casa deste trabalho.

AGRADECIMENTOS

À minha família, por acompanhar esta etapa de crescimento e aprendizado e dar todo o apoio para que ela fosse concluída.

À Foca, ao Keiji e a Maíra pelas contribuições fundamentais, e, principalmente, pela presença, que tornaram menos solitária a construção deste trabalho.

Aos amigos companheiros em trabalhos, mesas, viagens, angústias, caminhadas e conversas sem fim... Arthur, Bibi, Bruno, Camila, Cebolinha, Felipe, Joanna, Juju Maris, Julia, Luana, Leila Lelé, Maurício, Nina, Renato, Tais e Tcheco.

Ao professor Fernando Fragozo, pelo incentivo às primeiras idéias.

A professora Katia Maciel, pela orientação e confiança.

RABELO, Fernanda Ferreira. **Abbas Kiarostami e a Construção de um Cinema de Reflexão**: Análise estética dos filmes *E a vida continua* e *Dez*. Rio de Janeiro, 2007. Monografia (Graduação em Comunicação Social, Habilitação em Radialismo)-Escola de Comunicação, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2007.

A produção cinematográfica do cineasta iraniano Abbas Kiarostami será analisada esteticamente, considerando tanto sua temática quanto estrutura, para revelar o estilo próprio do cineasta. Sob o ponto-de-vista da reflexão do filósofo Gilles Deleuze realizada em *A imagem-tempo* (1989), serão ressaltados nos filmes ***E a vida continua*** (1992) e ***Dez*** (2002) aspectos relacionados ao cinema moderno, surgido no Pós-guerra. Este novo cinema e os dois filmes em questão são caracterizados principalmente pelo desaparecimento da estrutura da narrativa clássica - aspecto marcante do *mainstream* cinematográfico - e por estabelecer uma nova relação com o espectador. Assim, pretende-se atribuir à obra de Kiarostami a importância de romper com a produção comercial, levando o seu espectador a conectar-se mais livremente com as imagens. Contudo, o objetivo deste trabalho não é apenas encaixar os filmes nos conceitos deleuzianos, mas refletir sobre a relação entre eles, e com eles tentar pensar na arte cinematográfica como um instrumento de reflexão sobre si mesmo e o mundo.

ABBAS KIAROSTAMI; CINEMA; ESTÉTICA; ESPECTADOR; IRANIANO; CINEMA MODERNO.

ABSTRACT

RABELO, Fernanda Ferreira. **Abbas Kiarostami and The Construcction of a Thought Cinema**: Aesthetic analisis about the movies *And Life goes on* and *Ten*. Rio de Janeiro, 2007. Monograph (Graduate in Social Communication, Specialization in Radialismo)- School of Communication, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2007.

The filmography of the director Abbas Kiarostami will be analyzed aesthetically, regarding its content and structure, and revealing the filmmaker's particular style. Through the point of view of the thought of philosopher Gilles Deleuze, in *The Image-time* (1989), aspects of the modern cinema from the Post-war will be emphasized in the movies: ***And Life Goes On*** (1992) and ***Ten*** (2002). This new cinema is defined by the absence of the classical narrative structure – strongly present in the mainstream cinema – and by the new engagement established with the spectator. Standing outside the commercial cinema, Kiarostami works makes its spectators engage more freely with the images. However, the aim of this work is not only to fit the films within the deleuzian concepts, but to think over the relation that can be traced between them, and with them attempt to consider film art as an instrument of reflection on ourselves and the world.

ABBAS KIAROSTAMI; CINEMA; ESTHETIC; ESPECTATOR; IRANIAN; MODERN CINEMA.

LISTA DE FIGURAS

1 Plano de Mania, a protagonista de Dez.....	30
2 Plano de Puya, protagonista de E a vida continua.....	32
3 Plano inicial de Dez.....	36
4 Plano do bebê encontrado por Fahrad, em E a vida continua.....	40
5 Plano da mãe embalando o bebê em, E a vida continua.....	40
6 Plano da fachada de uma casa, em E a vida continua.....	42
7 Plano de um desconhecido, em E a vida continua.....	43
8 Plano subjetivo de Fahrad.....	45
9 Plano subjetivo de Puya, em E a vida continua.....	45
10 Plano-geral do caro dos protagonistas de E a vida continua.....	45
11 Plano do exterior do carro de Mania, em Dez.....	50
12 Plano de amiga de Mania, em Dez.....	51

SUMÁRIO

1	INTRODUÇÃO.....	9
2	ABBAS KIAROSTAMI.....	13
2.1	Abbas Kiarostami.....	13
2.2	O cinema iraniano.....	13
3	PARA ALÉM DA IMAGEM- MOVIMENTO.....	16
3.1	Situações puramente óticas e sonoras.....	17
3.1.1	<u>Opsignos e Sonsignos</u>	18
3.1.2	<u>Cotidiano e Momento decisivo</u>	20
3.1.3	<u>Espaços Vazios e Natureza Morta</u>	21
3.1.4	<u>Atravessando o clichê</u>	23
3.2	Imagem-tempo, imagem-legível e imagem-pensante.....	24
4.	E A VIDA CONTINUA e DEZ.....	26
4.1	Sinopse de <i>E a vida continua</i>	26
4.2	Sinopse de <i>Dez</i>	27
4.3	Artifícios e aspectos estéticos.....	28
4.3.1	<u>Deslocamento</u>	28
4.3.2	<u>O carro</u>	31
4.3.3	<u>Trajectoria</u>	33
4.3.4	<u>Dissociação entre Imagem e Som</u>	34
4.3.5	<u>Câmeras, Quadro e Montagem</u>	35
4.3.6	<u>Improviso</u>	37
5	IMAGEM TEMPO EM KIAROSTAMI.....	38
5.1	Em <i>E a vida continua</i>	38
5.1.1	<u>Subinformação e Dilatação do Tempo</u>	39
5.1.2	<u>Banalidade e Contemplação</u>	41
5.1.3	<u>Imagens Objetivas e Subjetivas</u>	43
5.2	Em <i>Dez</i>	46
5.2.1	<u>A nova relação percepção-filme</u>	46
5.2.2	<u>Contemplação e Vidência</u>	49
5.2.3	<u>Revelação e Reflexão</u>	51
6	CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	54
7	REFERÊNCIAS.....	56

1 INTRODUÇÃO

A narrativa clássica - caracterizada por contar uma história, prendendo a atenção do espectador através do desenrolar encadeado de suas ações e reações - é a forma de narrar predominante na produção cinematográfica mundial.

A obra de Abbas Kiarostami não pode ser considerada alinhada à produção do cinema clássico. Diferente dos diretores do *mainstream* cinematográfico, o cineasta iraniano utiliza-se de alguns artifícios estéticos, como a dissociação entre imagem e som e a predileção pelo plano-sequência, que resultam um cinema mais dispersivo, onde o encadeamento das ações não é responsável pela condução da apreensão do filme.

Em *A Imagem-tempo* (1989), Gilles Deleuze trata do surgimento do cinema moderno, no Pós-guerra, que rompe com a produção cinematográfica clássica. Para caracterizar esse novo cinema, o filósofo descreve aspectos que abalam a estrutura clássica da narrativa, como a despreocupação com a lógica de causa-efeito linear, e, identifica a nova relação irrompida entre a percepção e o filme.

Esta nova relação, segundo Deleuze, não é mais estabelecida pelos nexos bem definidos entre os acontecimentos, mas sim, pelos processos mentais da memória, do sonho e do imaginário. Isso quer dizer que, no cinema moderno, as imagens ganham certa autonomia no que diz respeito à sua aparição e deixam a percepção do espectador livre para que a interprete e lhe atribua significados.

A partir da nova situação espectral identificada tanto na obra dispersiva de Kiarostami, quanto no nascimento do cinema moderno descrito por Deleuze, verifica-se que além de assistir, é possível ver as imagens de um filme. O quadro, a cada plano, é objeto de leitura, fruto de uma relação própria do espectador e sua memória com o que vê: luz e movimento. Portanto, o objetivo deste trabalho não é encaixar os filmes analisados nos conceitos deleuzianos, mas promover o encontro entre as idéias elaboradas em *Imagem-Tempo* e os filmes do diretor iraniano, e apresentar de quais maneiras eles se relacionam.

Para isso, recorreu-se a reflexão de Deleuze sobre a transição do cinema clássico ao moderno e o surgimento da imagem-tempo. Em seguida, sob o ponto-de-vista desse estudo, foram escolhidos, entre a extensa obra de Kiarostami, os filmes ***E a vida continua*** (1992) e ***Dez*** (2002). O primeiro é destacado pela reconstituição de uma região do Irã afetada por um terremoto e apresentação da banalidade cotidiana do local. E, o segundo filme é marcado pela nova estética proporcionada pelas câmeras digitais, e, destaca-se também pela temática inédita na obra deste diretor que coloca a mulher como protagonista e trata fundamentalmente de temas femininos.

Além disso, em ambos os filmes, vale ressaltar a presença de artifícios estéticos, como as trajetórias, o carro, planos-sequência e o aspecto de improviso, bem freqüentes em seus filmes e que caracterizam seu estilo. Para a elucidação sobre os usos desses recursos, utilizou-se o livro *Caminhos de Kiarostami* do teórico de cinema Jean-Claude Bernardet, que promove uma compreensão mais ampla sobre o estilo dos filmes de Abbas Kiarostami baseada em entrevistas diversas do cineasta.

Para que o entendimento sobre a aproximação entre a obra do diretor iraniano e o cinema moderno seja facilitado, este estudo estrutura-se da seguinte forma: inicialmente, é apresentado um breve histórico sobre a produção de Kiarostami a fim de contextualizar a sua obra, tanto no Irã, como no Ocidente. Nesta parte, utilizou-se o livro *Abbas Kiarostami* (2004), organizado pela Faap, que contém textos do teórico de cinema iraniano Youssef Ishagpour que remontam a história oficial junto com a do cineasta e sua obra. Além disso, algumas curiosidades e detalhes sobre as filmagens comentadas pelo próprio Abbas Kiarostami foram extraídos do mesmo livro.

A segunda parte consiste na apresentação da transição do cinema clássico ao moderno e dos principais conceitos que constituem a nova imagem de acordo com Deleuze. Nesta parte, também são citados o movimento cinematográfico do neo-realismo italiano surgido no pós-guerra e a obra do cineasta japonês Yasujiro Ozu como exemplos de produção do cinema moderno.

Na terceira parte, encontra-se a descrição dos principais artifícios estéticos adotados por Kiarostami nos dois filmes em questão. Destaca-se, aqui, que a opção pela exposição desses artifícios é feita tendo em vista os efeitos de quebra de narrativa clássica produzidos nos filmes.

Por último, pretende-se relacionar diretamente esses recursos estéticos, dos quais Kiarostami se utiliza para romper com o cinema clássico, com as técnicas de produção do Pós-guerra que levaram ao cinema moderno. Assim como o cinema da imagem-tempo, *E a vida continua* e *Dez* abordam seus temas de maneira não-narrativa em favor de um tipo de cinema em que o papel do espectador não é restrito ao acompanhamento de uma história.

Para além deste papel, o espectador é desafiado a conectar-se com as imagens não por meio de ações, mas sim, através dos sentidos da percepção libertos. As ações sem causalidade bem definida exigem o olhar de quem as assiste para que as desvele. Assim, o papel do cinema como manifestação artística é extrapolado para o âmbito da filosofia, que o torna um instrumento de reflexão.

Dessa maneira, a esta monografia, interessa aprofundar o conhecimento sobre a constituição da estética do cineasta iraniano, apresentar aspectos que a fundamentam e os efeitos que produz. E, assim, colocar em evidência estas obras consideradas periféricas no que diz respeito à produção cinematográfica mundial e lhes atribuir grande importância por romper com a tradição comercial e propor uma reflexão sobre a própria arte.

2 SOBRE O CINEASTA ABBAS KIAROSTAMI

2.1 Abbas Kiarostami

Abbas Kiarostami nasceu em Teerã, em 1940. Iniciou sua carreira como artista gráfico e diretor publicitário entre 1960 e 1969. Em 1969, participando da criação do setor cinematográfico do Instituto para o Desenvolvimento Intelectual das Crianças e Adolescentes, Kiarostami exibe o primeiro filme do instituto ***Pão e Beco*** e estréia como cineasta.

Contudo, sua carreira passa a ganhar maior reconhecimento com o filme ***Onde fica a casa do meu amigo?*** (1987). Desde então, seus filmes tornaram-se presentes em festivais importantes pelo mundo, como ***Gosto de cereja*** (1997) que venceu a palma de ouro do Festival de Cannes e ***E o vento nos levará*** (1999) que conquistou o Leão de Ouro no Festival de Veneza. Entre outros de seus filmes, destacam-se ainda: ***Close-up*** (1990), ***E a vida continua*** (1992), ***Através das Oliveiras*** (1994), ***ABC África*** (2001) e ***Dez*** (2002). (ISHAGPOUR, 2004, P.123)

2.2 O cinema iraniano

Ainda sob o antigo regime ditatorial de Reza Pahlavi, a produção iraniana de cinema em geral, era conhecida pelos excessos de vulgaridade e obscenidade. Com a Revolução Islâmica, em 1979, que proibia a entrada de filmes estrangeiros porque mostravam "aqueles encantos que não se deve ver", a produção nacional ganhou importância. Uma vez compreendido o valor de propaganda das imagens, a produção cinematográfica deixou de ser vista como "a casa do diabo" e passou a ser estimulada.

No entanto, apesar de algumas transformações, a Revolução não modificou a estrutura social e o país manteve-se despótico. Em reação a esta situação, a produção de cinema tornou-se um canal de expressão.

Essa comoção ainda não terminou, visto que o ímpeto revolucionário não visava os objetivos de fato atingidos, criou mais problemas que soluções: vem daí um dinamismo generalizado e uma auto-interrogação que encontraram no cinema um de seus lugares de manifestação (ISHAGPOUR, 2004, p. 121)

Neste momento, encontra-se o cinema de Kiarostami e o seu reconhecimento no Ocidente. O interesse ocidental na obra do cineasta iraniano é paralelo ao interesse despertado sobre a Revolução, como explica Ishagpour:

Esta (A Revolução Islâmica) havia surpreendido a todos, sobretudo por não imitar nenhum modelo ocidental, e parecia representar o retorno da "espiritualidade política" que logo viria salvar o Ocidente e o mundo inteiro dos impasses e dos horrores da modernidade. (2004, p. 122)

Porém, a opressão e a tradição sufocaram tais esperanças. Nesta nova realidade irrompida pela destruição das expectativas otimistas geradas pela

Revolução, o cinema de Abbas Kiarostami alcança o Ocidente como um meio de reflexão.

Entre o fim dos anos 50 e o fim dos anos 70, com o aparecimento de novas técnicas e difusão da televisão, espera-se que o cinema desenvolva-se rumo à exploração dessas inovações. Entretanto, diante do fim das utopias e impasses da história, como a própria Revolução Islâmica, há, paralelamente, a recusa da dimensão histórico-crítica e o retorno à "celebração" com o intuito de apagar da memória os horrores do século, como coloca Ishagpour: "... em nome da 'felicidade simples' de estar no presente, de estar presente - sem mais aquilo que antes se chamava de êxtases temporais: o futuro poderia fazer voltar à memória o passado e a história." (ISHAGPOUR, 2004, p. 122)

O surgimento da obra de Abbas Kiarostami pode ser localizado nesse movimento contrário à evolução do cinema preocupado com os avanços tecnológicos. O cineasta iraniano volta-se para o acontecimento simples e banal, mais real, na medida em que está presente, não como uma idéia, mas de fato. Pretende, assim, mostrar "a presença do real revelado em sua imagem". (ISHAGPOUR, 2004, p. 123).

3 PARA ALÉM DA IMAGEM MOVIMENTO

A partir do Pós-guerra, vê-se surgir movimentos de produção cinematográficos inovadores e hoje bastantes conhecidos, como o neo-realismo italiano e a *nouvelle vague* francesa. Tais movimentos trouxeram não só um conteúdo social novo, mas também, uma nova forma estética. A predileção pelo plano-sequência e as ligações fracas entre os acontecimentos são alguns dos elementos formais presentes no cinema moderno que, segundo Bazin¹, não representam, mas, sim, produzem uma outra realidade, sempre ambígua, a ser decifrada. (DELEUZE apud BAZIN, 1989 p.9)

Em *A imagem-tempo* (DELEUZE, 1989), o autor parte desta outra realidade produzida pelo cinema moderno (*imagem-tempo*), para apresentar a nova relação estabelecida entre a percepção e o filme. Para isso, Deleuze faz articulações entre a filosofia e a teoria do cinema, dialogando com os recursos

¹ André Bazin foi o primeiro crítico a desafiar a tradição formativa. Defendia uma teoria e uma tradição cinematográfica baseada na crença no poder das imagens mecanicamente registradas, e não no poder aprendido do controle artístico sobre tais imagens. (Andrew, 1989, p. 113)

formais estéticos que os filmes exigem. Desse processo resultam conceitos que caracterizam não só os movimentos cinematográficos europeus do pós-guerra, mas, também, outras obras e autores que são dissonantes do cinema clássico (*imagem-movimento*), como por exemplo, o cineasta japonês Ozu e, no caso desta monografia, os filmes do cineasta iraniano Abbas Kiarostami.

Portanto, a seguir, será feita a apresentação e elucidação das principais idéias formuladas por Deleuze a cerca da *imagem-tempo* para, mais à frente, relaciona-las na obra de Kiarostami.

3.1 Situações puramente óticas e sonoras

No cinema clássico, enquanto a rigidez da forma pela qual uma ação era mostrada exigia que, organicamente, a percepção se relacionasse com o filme através do desenvolvimento das ações; os afrouxamentos dos esquemas sensório-motores - surgidos junto com o cinema moderno - passaram a permitir que a percepção estabelecesse uma relação direta com o pensamento. Tal relação é caracterizada por retirar a imagem da linearidade da lógica de causa-efeito, lançando-a para além do desenvolvimento de ações em cadeia e, simultaneamente, aproximando-a dos processos mentais da memória, do sonho e do imaginário.

Todos esses aspectos que apresentam a crise da imagem-movimento, no entanto, não definem a imagem-tempo do cinema moderno. De acordo com Deleuze, o que é fundamental para a constituição da imagem-tempo é a *situação ótica e sonora pura*. Para elucidar este último conceito, recorre-se a

descrição da seqüência do filme ***Umberto D***, de De Sica, feita por Bazin e a constatação de Deleuze:

A jovem empregada entrando na cozinha de manhã, fazendo uma série de gestos maquinais e cansados, limpando um pouco, expulsando as formigas com um jato d'água, pegando o moedor de café, fechando a porta com a ponta do pé esticado. E, quando seus olhos fitam sua barriga de grávida, é como se nascesse toda a miséria do mundo. Eis que, numa situação comum ou cotidiana, no curso de uma série de gestos insignificantes, mas que por isso mesmo obedecem, muito a esquemas sensório-motores simples, o que subitamente surgiu foi uma *situação ótica pura*, para a qual a empregadinha não tem resposta ou reação. (DELEUZE, 1989, p.10)

Através da imagem ótica e sonora pura, é possível identificar-se com o olho do personagem que vê; e, supostamente, a percepção do espectador pode esbarrar com a do personagem, ou, dispersar-se dentro da sua própria memória. Assim, a imagem-tempo associa-se aos fluxos de pensamento provocados pela experiência de vidência e não mais às sucessões de ações.

Destacam-se na constituição da situação ótica e sonora pura, a presença da criança e a dispersão da narrativa dentro da banalidade cotidiana. O primeiro aspecto é justificado pelo fato de que o ponto-de-vista da criança, no universo adulto, é destacado das ações principais. Ela se mantém, assim como o espectador, na posição privilegiada daquele que assiste. Isentas da ação, essas crianças presentes nos filmes têm as suas capacidades de visão e audição ressaltadas. O segundo aspecto, a banalidade da vida cotidiana, a princípio limitada aos esquemas sensório-motores já estabelecidos, torna-se mais capaz de escapar dessa rígida estrutura de respostas à menor perturbação. Qualquer pequeno abalo nessa estrutura é suficiente para libertar a imagem, atribuindo-lhe certa autonomia e aspecto de imaginário.

Nesse processo de flexibilização dos esquemas de causa-efeito, é preciso notar que os sentidos do espectador tornam-se mais livres. Ao mesmo tempo, é preciso que ele invista os objetos e imagens de um olhar específico. Quer dizer, antes, os objetos e o meio constituíam uma realidade funcional de acordo com as exigências da narrativa, agora, é necessário que o olhar dos personagens e do espectador revelem o sentido dos objetos. No filme neo-realista ***Rocco e sua família***, de Visconti, Deleuze aponta a chegada da família que, "toda olhos e ouvidos tenta assimilar a imensa estação e a cidade desconhecida".(1989, p.13), Nesse filme, os objetos e os meios apresentam uma realidade própria que necessita do espectador e do protagonista para que ganhe sentido e a ação se desenvolva.

3.1.1 Opsignos e Sonsignos

Partindo da perturbação dos esquemas sensório-motores e do fato de não ser conduzida pela ação, Deleuze afirma que a situação ótica e sonora não é considerada um índice. Libertadas da função de indicar, de se referir sempre, à própria narrativa, estas situações permitem que os acontecimentos sejam autônomos, e se relacionem de uma maneira direta com o pensamento. A partir desta situação ótica e sonora, são originados dois novos tipos de signos, os *opsignos* e os *sonsignos*.

Para elucidá-los, antes, porém, é preciso observar as imagens em que eles aparecem. Em meio à banalidade cotidiana ou em situações-limite, à maneira de Fellini², são produzidas imagens subjetivas, sonhos ou fantasmas auditivos e visuais, nas quais a personagem também se vê agir, acompanhando como espectadora as suas próprias ações. Ou, à maneira de

²

Fellini: cineasta que pertence plenamente ao neo-realismo (Deleuze, 1989, p.12)

Antonioni³, que produz imagens objetivas - como uma *constatação* - nas quais as ações são apresentadas como relações de distância e medidas entre os objetos dentro do quadro, constituindo-se como um deslocamento de figuras no espaço.

Quando os dois tipos de imagens são colocados em oposição, verifica-se a existência de dois tipos de *opsignos*: a *constatação* e a *instatação*. O primeiro, presente em Antonioni, promove uma distância do que é visto e tende à abstração, enquanto o outro, presente nas imagens subjetivas, oferece uma visão próxima da imagem, que leva o espectador a uma maior interação. Essa distinção é importante para o entendimento da crise da imagem-movimento, já que tais situações são inseridas pontualmente a fim de provocar um abalo na narrativa. Entretanto, para a nova imagem (imagem-tempo), ela perde a sua importância, à medida que ambos os *opsignos* substituem a ação motora. Como explica Deleuze:

Pois acabamos caindo num princípio de indeterminabilidade, ou indiscernibilidade: não se sabe mais o que é imaginário ou real, físico ou mental na situação, não que sejam confundidos, mas porque não é preciso saber, e nem mesmo há lugar para a pergunta. É como se o real e o imaginário corressem um atrás do outro, se refletissem um no outro, em torno de um ponto de indiscernibilidade. (1989, p.16)

E volta-se novamente a Fellini e a Antonioni. Em Fellini, para que as imagens subjetivas se organizem como espetáculo, é preciso que se tornem objetivas. Através de tais imagens, o espectador irá compor a realidade da personagem. Porém, os sonhos e fantasmas de cada uma aparecem penetrados pelos de outras personagens, fazendo com que a realidade seja uma combinação de vários olhares subjetivos e objetivos, chegando, por fim,

³

Antonioni: cineasta que pertence plenamente ao neo-realismo (Deleuze, 1989, p.12)

"a uma visão neutra, impessoal (...) o mundo de todos nós" (DELEUZE, 1989, p.17). Em Antonioni, ao contrário, as imagens são objetivas, são a descrição visual de uma ação qualquer, são elementos dispersos que podem ser percebidos pelo espectador e apreendidos como uma realidade.

Portanto, as imagens óticas e sonoras podem apresentar contrastes como real e imaginário, objetivo e subjetivo e físico e mental. Entretanto, os sonsignos e opsignos garantem a relação entre esses pólos, ao conduzi-los para a indiscernibilidade: "O olhar do imaginário faz do real algo imaginário, ao mesmo tempo que, por sua vez, se torna real e torna a nos dar realidade." (DELEUZE 1989, p. 18)

3.1.1 Cotidiano e Momento Decisivo

O cotidiano e a situação-limite também constituem outro par de pólos que podem ser mais bem identificados separadamente no neo-realismo italiano. Entretanto, Deleuze destaca que, no cinema do japonês Ozu, não é possível fazer tal distinção.

O estilo do cineasta japonês pretende apresentar de maneira puramente visual e sonora o que é uma personagem e o que ela diz imersa na ordinária banalidade. Para isso, os atores são escolhidos com base apenas na sua aparência física e moral, e a imprecisão caracteriza os diálogos. Uma decorrência desse estilo, são os tempos mortos (silêncios ou espaços vazios, por exemplo). Porém, ao invés de serem utilizados para o abalo da narrativa – como, por exemplo, para prolongar o efeito de alguma situação anterior e romper com a réplica que pode exigir um plano – na obra de Ozu, eles são

parte integrante do filme. Não há uma diferenciação entre situações com mais ou menos efeitos para emergência de um momento decisivo para a história. Todas as situações são tratadas de maneira em que há uma maior preocupação em documentar o que acontece do que apresentar o desenvolvimento dos acontecimentos e criar climas de expectativa sobre a consequência das situações. Dessa forma, mesmo quando se trata de uma situação forte como a morte, perde a força o seu aspecto de extraordinário e ruptura, e ela se mistura às outras situações em favor da autonomia e banalidade dos acontecimentos.

3.1.2 Espaços Vazios e Natureza Morta

Deleuze afirma que no cinema de Ozu não é possível identificar uma linha que ligue os acontecimentos dentro da lógica de causa-efeito. (1989, p.23) Não há um tema ou uma pergunta fundamental que conduz os seus filmes. Por isso mesmo, os tempos mortos aparecem bastante desconectados na narrativa e atingem grande autonomia, tornando-se contemplações absolutas. Estas, proporcionadas pela suspensão da ação, liberam o espectador para se dispersar dentro da imagem e prolongar mentalmente os efeitos do que vê.

Entretanto, é possível fazer uma distinção entre diferentes tipos de tempos mortos: os espaços ou paisagens vazios e a natureza morta. O primeiro é constituído pela ausência de conteúdos possíveis na cena. Já a natureza morta, caracteriza-se pela presença e composição de objetos que se

auto-enunciam, que não assumem uma função específica no conflito a não ser permanecer.

Deleuze recorre a Ozu para esclarecer os efeitos provocados pela natureza morta:

O vaso de ***Pai e filha*** se intercala entre o leve sorriso da moça e as lágrimas que surgem. Há devir, mudança, passagem. Mas a forma do que muda não muda, não passa. É o tempo, o tempo em pessoa, "um pouco de tempo em estado puro": uma imagem-tempo direta, que dá ao que muda a forma imutável na qual se produz a mudança. A noite que se muda em dia, ou o inverso, remete a uma natureza morta sobre a qual a luz cai enfraquecendo-se ou aumentando *Sono yo no tsuma* (Mulher de uma noite), *De Kigogkouro* (Coração caprichoso). (1989, p.27)

A partir disso, a própria natureza morta sugere ser o tempo, ao ser aquilo que permanece. Esse caráter de permanência dos objetos é ressaltado quando posto em relação com todo o resto (ações, deslocamentos e emoções) que muda dentro do tempo. "O tempo é o pleno, quer dizer, a forma inalterável preenchida pela mudança". (DELEUZE, 1989, p.28)

Através da suspensão da presença humana nos espaços vazios ou da plenitude do tempo na natureza morta, emergem as situações óticas e sonoras, mediadas e relacionadas entre si pela contemplação - diferente e contrária aos esquemas sensório-motores. Assim, os sentidos do espectador são liberados e a sua percepção prolonga-se em consonância com o tempo, o filme e o seu próprio pensamento.

3.1.4 Atravessando o clichê

Ao promover a liberação dos sentidos, as situações puramente óticas e sonoras demandam que seus personagens e espectadores tornem-se

videntes, pois a narrativa só ganha sentido por meio deles, à medida que faz irromper processos mentais e confunde-se com estes. E porque têm mais autonomia, das situações puramente óticas e sonoras pode ser apreendido algo intolerável. Porém, esse algo intolerável não diz respeito a uma ação violenta ou brutalidade, mas àquilo que não pode ser justificado. Ele é percebido como uma potência ou mesmo como revelação de um aspecto que não se vê imediatamente, como exemplifica e explica Deleuze:

Pensei estar vendo condenados: a fábrica é uma prisão, a escola é uma prisão, literal e não metaforicamente. Não se faz suceder a imagem de uma prisão à de uma escola: seria indicar apenas uma semelhança, uma relação confusa entre duas imagens claras. É preciso, ao contrário, descobrir os elementos e relações distintas que nos escapam do fundo de uma imagem obscura: mostrar em que e como a escola é uma prisão (...) (1989, p.32)

Esta possibilidade de ver os acontecimentos em duração, sem que estejam esquematizados dentro de tramas e justificativas, não induz, de maneira tão pragmática como no cinema clássico, o espectador a ter uma posição pré-definida sobre as situações que vê, mas, tampouco quer dizer que provoque apatia. Ao contrário, a contemplação torna as situações não mais toleradas pelas justificativas organizadas, e, sim, sujeitas às diferentes compreensões e, por isso, passíveis de novas ou mais profundas críticas.

Dessa maneira, esse método de quebrar esquemas sensório-motores e dar origem a imagens puramente óticas e sonoras, que revela a coisa em si mesma, tem a função de tentar romper as metáforas e esquemas prontos que se possui na memória e aos quais se recorre para entender e organizar uma situação, atravessando o clichê.

Notemos a este respeito que mesmo as metáforas são esquivas sensório-motoras, e nos inspiram algo a dizer quando já não se sabe o que fazer: são esquemas particulares, de

natureza afetiva. Ora, isso é um clichê. Um clichê é uma imagem sensório-motora da coisa. (DELEUZE, 1989, p.31)

3.2 Imagem-tempo, Imagem-legível e Imagem-pensante

As imagens óticas e sonoras puras e os seus efeitos produzidos abrem caminho para uma reflexão da imagem para além do movimento. Apesar disso, é preciso observar que a imagem-movimento não desapareceu. Mas, é considerada como uma camada dessa nova imagem que se revela em outras: imagem-tempo, imagem-legível e imagem-pensante.

Os espaços vazios, os planos-sequência e naturezas mortas relacionam as imagens puramente óticas e sonoras a uma imagem-tempo. Diferente da imagem-movimento, que faz do tempo a medida do movimento, a imagem-tempo torna o movimento perspectiva do tempo. Portanto, há uma reversão quanto à manipulação do tempo e do movimento, que dá espaço a uma nova relação entre a percepção e a imagem.

Essa relação é marcada por uma nova função que o olho atinge - a vidência. A visão do espectador e o que é mostrado são superpostos, porém, só, a partir do olhar investido de cada um, a imagem ganhará sentido ou será conduzida à sua revelação. Portanto, observa-se que "a imagem inteira deve ser "lida" não menos que vista, legível tanto quanto visível." (DELEUZE, 1989, p.34). É preciso, portanto, considerar tão importante quanto a constituição da imagem ótica e sonora e sua adesão aos fluxos de pensamento, os processos mentais desencadeados por ela e com os quais os espectadores entram em contato.

É fundamental notar que a câmera, não mais limitada a seguir os movimentos dos personagens ou a cumprir o que as suas capacidades técnicas permitem, "subordina as funções de um espaço a funções do pensamento" (DELEUZE, 1989, p.34). À câmera não são apenas atribuídas as funções distintas de registrar de maneira objetiva ou subjetiva, realística ou imaginária, mas também se quer com ela tornar indiscerníveis tais funções, para que seja um instrumento cuja potência a ser praticada é penetrar e confundir-se com as relações mentais - "consciência-câmera" (HITCHCOCK apud DELEUZE, 1989, p.34) - dando origem a imagens-pensantes. A dinâmica da câmera e a temporalização do espaço e dos acontecimentos favorecem as revelações da imagem, o algo intolerável que escapa ao mundo dos clichês e desafia o espectador para uma diferente compreensão do que vê.

4 A CONSTRUÇÃO ESTÉTICA DOS FILMES

4.1 Sinopse de *E a vida continua*

E a vida continua (1992) mostra o provável diretor do filme ***Onde fica a casa do meu amigo?***, Fahrhad, e seu filho de onze anos Puya dirigindo-se de carro a uma região do Irã atingida por um terremoto. Os dois estão em busca dos meninos irmãos Ahmad e Babak Ahmadpur, protagonistas do filme de Fahrhad.

Durante a viagem, os dois conversam sobre o terremoto e a copa do mundo de futebol que acontecia naquele período. Fazem uma pausa para que Puya fizesse xixi e distraem-se com um gafanhoto. Logo atravessam um túnel, cuja imagem escura é aproveitada para a passagem dos créditos, e se deparam com os efeitos do terremoto: casa em ruínas, deslizamentos e pessoas feridas. Ao mesmo tempo, vê-se grande atividade: máquinas, jipes e pessoas trabalhando para socorrer esta região, Gilan.

Fahrhad e Puya, devido ao grande engarrafamento encontrado, seguem por caminhos vizinhos. Ao longo do trajeto, encontram muitas pessoas, dão carona a algumas e mostram o cartaz do filme com a esperança de que alguém possa informar com precisão onde se encontram os meninos e se estão bem.

Os dois encontram um senhor que também havia trabalhado no suposto filme de Fahrhad e lhe deram carona até um vilarejo. Aí, Puya vagueia por algumas vielas, conversa com uma mulher que lava roupas e bebe água. Fahrhad conhece um rapaz que se casou no dia seguinte da catástrofe, mesmo tendo alguns parentes mortos no terremoto.

Então, seguem a viagem, encontram outros sobreviventes, perguntam sobre os jovens atores, mas a única informação que conseguem é a de que

vivem em Koker - região também afetada pelo terremoto - porém não se sabe ao certo se estão vivos. Chegam a outro vilarejo, no qual há muitas crianças. Puya logo interage com elas e pede ao pai para permanecer mais tempo ali, pois todos esperavam que rapazes montassem uma antena de televisão para que vissem a partida de futebol Brasil x Argentina. Fahrad confia Puya a duas moças e segue rumo a Koker.

A estrada é de difícil passagem e o carro logo enguiça. Um passante empurra o carro, que volta a funcionar. Fahrad, porém, ao invés de seguir em frente, recua, dando a impressão de que desistiu do caminho. O passante que carrega um botijão segue sua caminhada. Entretanto, em plano geral, vê-se o carro tentar subir novamente, passar pelas curvas, dar carona ao homem que o ajudou antes e seguir em frente.

4.2 Sinopse de *Dez*

O garoto dentro do carro fala com a mãe. Esta não é vista, porém sua voz é ouvida. Os dois discutem. Amin, o filho, acusa a mãe de ser egoísta e irresponsável por ter se divorciado e ter se casado novamente. Mania, a mãe, tenta justificar e explicar as suas escolhas, entretanto, o filho não lhe quer ouvir. Finalmente, chegam à piscina, se despedem e Amin sai do carro. Nesse momento, através de uma outra câmera fixada no painel do carro, vê-se pela primeira vez o rosto da mãe.

A cena seguinte de *Dez* (2002) também se passa dentro do carro e apresenta a mesma mulher conversando com sua irmã sobre Amin. Seguintes a essa cena, serão mostrados mais oito episódios - todos, exceto os que têm

a presença de Amin, tratarão de diálogos entre Mania e outras mulheres mostrados através de duas câmeras fixadas da mesma maneira no painel do carro. Cada personagem é filmado por uma dessas câmeras fixas.

Dentre esses episódios, destaca-se a carona dada a uma prostituta. Durante o trajeto, embora a conversa entre as duas seja completamente ouvida, apenas o rosto de Mania pode ser visto. Entretanto, quando se chega ao destino da prostituta, a câmera pela primeira e única vez, volta-se totalmente para o exterior do carro. À frente do carro, vê-se, de costas, com considerável distância, a prostituta tentando seduzir carros que passavam por ela.

Em um outro encontro uma moça conta ter sido deixada pelo seu noivo e retira o véu para mostrar que, em virtude do que aconteceu, havia raspado a cabeça. Este episódio também é marcado pelo rompimento da estrutura rígida do filme quanto ao enquadramento, pois Mania toca-lhe o rosto para enxugar suas lágrimas. Nesse único momento, há uma interação física entre as personagens que são mostradas no mesmo quadro.

4.3 Artíficos e aspectos estéticos

4.3.1 Deslocamento

A presença forte do deslocamento a ser feito constitui a estrutura dos dois filmes de Kiarostami em questão e mistura-se à sua própria temática.

Em ***E a vida continua*** (1992), as informações relativas àquela localização e aos protagonistas são bastante imprecisas. Através do áudio de

um suposto rádio, da passagem de ambulâncias e de fragmentos de diálogos dos protagonistas, sabe-se aos poucos sobre o ocorrido de uma catástrofe e que os protagonistas estão em busca de algo. Esta imprecisão que caracteriza as informações acerca das motivações e ações do filme ressalta a estrutura do mesmo. Pois, o que se consegue compreender completamente é apenas que o tempo cronológico avança na medida em que o deslocamento é feito pelos protagonistas, e as informações, mesmo imprecisas, só são obtidas através do desenvolvimento dessa estrutura.

Entretanto, observa-se ainda que a estrutura confunde-se com a própria história, já que as motivações dos personagens necessitam do deslocamento para que se cumpram os seus objetivos.

Esta mistura entre o conteúdo do filme e a sua estrutura também pode ser observada em **Dez**, como aponta Bernardet (2004, p.26). Neste filme, pela primeira vez, Kiarostami coloca em um papel principal uma mulher. O cineasta também queria aproximar-se desta personagem, para mostrar uma relação íntima com ela. Para estabelecer essa relação, seria necessário filmar dentro de casas para que as mulheres não aparecessem envoltas nos seus véus. Porém, a câmera, que torna público qualquer espaço, exigiria o véu, mesmo dentro de casa, o que falsearia as cenas. Portanto, o deslocamento e o carro tornaram-se a estrutura mais apropriada ao filme, pois, constituem espaços nos quais as mulheres poderiam ser filmadas mais à vontade com seus véus afrouxados. (KIAROSTAMI apud BERNARDET, 2004, p.26).

Assim, o carro é o espaço exclusivo das filmagens feitas com uma variação apenas de dois ângulos de câmera, sem nenhuma movimentação ou mudança de quadro. A visão do espectador é reduzida ao espaço do carro e às

paisagens vistas das janelas do automóvel, como mostra a foto de um plano do filme, abaixo:



1. Mania, a protagonista, vista pela câmera fixada no painel do automóvel, em **Dez**.

Em ***E a vida continua***, há tomadas do ponto de vista do motorista, outras do ponto-de-vista de Puya, que enquadram a paisagem através da moldura das janelas do carro, e algumas objetivas da paisagem. De outra maneira, ***Dez*** apresenta uma estrutura rígida, pois as câmeras foram instaladas no painel e não representam pontos-de-vista de nenhum personagem. As imagens mostradas só variam entre dois ângulos, por isso, só se vê o interior do carro e o que as janelas do automóvel dentro de tal enquadramento permitem. Neste filme, segundo Bernardet (2004, p. 38), é o ponto de vista do narrador que está presente.

Outro aspecto, que marca a significativa diferença entre a estrutura dos dois filmes, é o fato de ***Dez*** estar arranjado em dez blocos sucessivos, o que confere mais uma vez certa rigidez ao filme. Porém, internamente, os blocos se diferenciam, já que têm seu desenvolvimento baseado nas falas e reações dos personagens. Dessa forma, embora a estrutura do filme mostre-se de maneira tão evidente, ela, ao mesmo tempo, assegura o transcorrer incerto da narrativa,

além de um estilo realístico - essenciais aspectos que caracterizam a obra de Abbas Kiarostami.

4.3.2 O carro

A esta estrutura baseada no deslocamento presente em ambos os filmes, junta-se a forte presença do carro. Sendo utilizado como ambientação, como um suporte fílmico e como guia na condução da narrativa, o carro torna-se um elemento com potencialidades que compõem a estética de Kiarostami.

O carro é simplesmente uma bela idéia. Não se trata apenas de um meio de locomoção que nos leva de um lugar a outro, é também uma casinha, um habitáculo muito íntimo com uma grande janela cuja vista não pára de mudar. Você nunca encontrará uma casa assim na vida real, pois a vista que se tem das janelas de uma casa não muda (...) a janela do carro é grande e, além disso, como numa tela em cinemascope, reflete o movimento. O carro tem outra vantagem: quando se filma do interior, as pessoas do exterior não sabem que estão participando do seu filme. É um travelling permanente, ou como que um movimento de grua. Quando o homem, com o seu carro, chega ao topo de um morro, ele faz um movimento de grua que teria um braço muito comprido. O carro é também um assento onde duas pessoas podem se sentar uma ao lado da outra e olhar a mesma paisagem, a mesma vista. E, inclusive, se as duas permanecerem em silêncio, não significa que estejam de mal. Pode-se convidar alguém a sentar-se no seu carro sem que você seja obrigado a ser ou a se tornar seu amigo. E, em certo momento, essa pessoa desce e vai embora... Por isso digo que o carro oferece um assento ideal. Como ninguém se olha de frente, você convida as pessoas e elas se abrem tranquilamente com você, como no divã de um psicanalista (KIAROSTAMI, 1997 apud BERNARDET, 2004 p. 40)

Esta última consideração feita por Kiarostami relaciona-se diretamente com a função assumida pelo carro em **Dez**. Neste filme, as falas parecem sair

das personagens de maneira mais espontânea, como se o carro conferisse aos diálogos maior liberdade.

É interessante perceber que os elementos estruturais e bastantes presentes nos filmes do cineasta iraniano remetem à própria produção de cinema em geral, como em ***E a vida continua***, quando se vê Puya construir um enquadramento com os próprios dedos enquanto está dentro do carro, vendo as imagens das paisagens passarem, como na foto abaixo:



2. Puya simulando um enquadramento de câmera com os próprios dedos em ***E a vida continua***.

Ou quando Kiarostami descreve a relação estabelecida entre o carro e o cinema e de que maneira lhe é útil.

Um homem em plano de conjunto pode, a um chamado, vir se inscrever em primeiro plano no quadro da porta para dar algumas informações. Ao volante estamos como no cinema, com uma tela cinemascope diante de nós (...) (KIAROSTAMI, 1999 apud BERNARDET, 2004 p. 40)

Por outro lado, ao escolher os deslocamentos e o carro, opta-se pela ausência de casas e seus interiores nos seus filmes. Em ***E a vida continua***, devido ao terremoto, as casas aparecem em ruínas ou apenas pelo lado de fora, mesmo quando há alguma ação sendo desenvolvida no seu interior.

Portanto, a representação mais convencional da casa, que poderia fixar as ações de suas histórias, não pertence ao seu modo de construir um filme - que prefere locações externas, luz natural e reduz o aparato cinematográfico, tornando o ambiente menos artificial e favorável aos atores não-profissionais.

4.3.3 Trajetórias

As trajetórias nos filmes de Kiarostami vão revelando suas principais características na medida em que o deslocamento automobilístico avança. Em ***E a vida continua***, percebe-se que o caminho não se dá em linha reta e é sempre alternativo ao caminho principal. Logo quando os personagens se deparam com obstáculos que inviabilizam a sua passagem pela estrada principal, são obrigados a perguntar a desconhecidos sobre o caminho e a seguir por desvios. Em ***Dez***, Mania - a personagem principal - não pergunta a nenhuma outra pessoa sobre o caminho, mas o seu deslocamento parece um pouco incerto, pois o filho duvida sobre o caminho escolhido pela mãe, se ele o levará realmente para a casa da avó.

Vê-se esta incerteza sobre o caminho e o seu destino em ***E a vida continua***, quando o filho pergunta ao pai se aquele desvio que pegaram os levará a algum lugar, e o pai responde "provavelmente levará a algum lugar", porém não o determina. Mais adiante, no mesmo filme, uma mulher informa a Farhad e Puya que há apenas uma única estrada que pode lhes levar a Koker. O filho sabendo que esta se encontra bloqueada pelo engarrafamento, mais uma vez pergunta ao pai "O que vamos fazer?" e ele responde "Vamos encontrar um caminho, só que não sei qual".

Entretanto, espera-se que o final do filme mostre a conclusão da busca desenvolvida ao longo da trajetória. Ao contrário, permanece-se com a mesma insegurança irrompida ao longo do trajeto e hipóteses e suposições a respeito da resolução da questão do filme. Após inúmeras interrupções, em ***E a vida continua***, vê-se o carro seguir rumo à Koker e então desaparecer numa curva, sem saber como se deu a chegada ou não nessa região.

4.3.4 Dissociação entre som e imagem

Em ambos os filmes, com freqüência, observa-se a dissociação entre som e imagem. Em ***E a vida continua***, quando Fahrad dá carona a um senhor que havia trabalhado em um outro suposto filme seu, há uma seqüência de planos abertos onde é possível ver o pequeno carro em movimento no meio de grandes paisagens. O som do diálogo entre os ocupantes do carro é colocado em primeiro plano, porém, quase não se vê os personagens dentro do veículo. Por vezes ainda, o diálogo prossegue e a imagem que se vê é a de uma mulher qualquer e não contém o carro. Isto quer dizer que não há concordância entre o que se vê e o que se ouve - aspecto forte que caracteriza o estilo do cineasta iraniano:

Embora estejamos vinculados à realidade, me parece que o primeiro passo para chegar ao cinema [que eu faço] consiste em quebrar essa realidade. Minha voz me pertence quando falo, a sincronização da minha voz com a minha imagem afirma minha realidade. Mas extrair ou separar o som da imagem nos aproxima de uma significação nova, que é a própria estética do cinema [...] Na prática, separamos as coisas e, com um novo ordenamento, obtemos uma coisa nova, diferente da realidade habitual. (KIAROSTAMI apud BERNARDET, 2002, p. 63).

Nesta nova realidade, a partir da separação entre som e imagem, proposta por Kiarostami, observa-se nos dois filmes que alguns personagens são jamais vistos ou têm a sua aparência física pouco explorada e, de certa maneira, escondida. Em **Dez**, no episódio em que Mania está com uma prostituta no carro, as duas conversam, porém somente Mania é vista, mesmo quando está em silêncio e a outra personagem fala. O único momento em que a vemos, esta se encontra em um plano aberto e de curta duração (se comparado à maioria deles), distante da câmera e de costas.

No outro filme, o senhor para quem se deu carona, quando visto em planos que se aproximam mais da sua figura, está carregando uma pia nos ombros, impedindo que se veja o seu rosto. Ironicamente, parte da conversa no interior do carro trata da aparência do senhor - Puya mostra-se surpreso e lhe diz como parecia bem mais velho no filme em que participou. Entretanto, só é possível vê-lo completamente após terem chegado ao seu vilarejo, quando suas falas deixam de ter destaque e já não está mais no interior do carro e deixa a pia para pegar água para Fhrad e Puya.

4.3.5 Câmeras, Quadro e Montagem

Como já mencionado antes, a estrutura de **Dez** organizada em dez episódios é bastante rígida. As câmeras são mantidas fixas no painel do carro e não variam quanto a sua angulação - com exceção do episódio da personagem da prostituta. Isto confere ao filme quadros fixos, nos quais se pode ver ora o rosto da protagonista filmado por uma câmera, ora o rosto de outra personagem filmada por outra.

Estas câmeras arranjadas dessa maneira constituem um dispositivo semelhante ao das câmeras de vigilância, que dão a impressão de filmagem permanente sem que haja um narrador por trás, mas, no entanto, sabe-se que há um recorte no espaço e tempo das imagens e depois a seleção do material bruto filmado. Vale destacar que as câmeras são digitais e, portanto, as imagens se parecem ainda mais com as de vigilância.

"A estetização das câmeras de vigilância" (BERNARDET, 2004, p. 111), feita por Kiarostami, aproveita a idéia da impressão de constante filmagem e apresenta planos bastante longos, como o plano de abertura que focaliza Amim durante doze minutos aparentemente sem corte. Dessa forma, as ações do menino e suas falas podem ser percebidas com mais detalhes ao mesmo tempo em que o dispositivo também é notado fortemente.



3. Plano de abertura do filme **Dez**, onde aparece Amin.

Em ***E a vida continua***, também há o uso de uma estética das câmeras de vigilância no plano de abertura do filme. A câmera foi fixada de maneira que são vistos uma cabine e os rostos dos personagens que passam pelo pedágio. Após os protagonistas terem passado pelo pedágio, a câmera deixa essa rigidez e torna-se narrativa novamente.

Nesse filme, há também uma predileção pelos planos-sequência, porém, a utilização da câmera mais livre permite uma grande variedade de quadros, que, ao contrário dos que se apresentam em **Dez** - que reforçam a ambientação no interior do carro - , remetem a uma completa abertura do espaço.

Esse conjunto de recursos utilizados logo pode ser notado nos primeiros planos dos dois filmes e constitui na percepção do espectador uma impressão de mais realidade e fascínio como explica Bernardet:

Acredito que seja seu caráter (aparentemente) tosco, sua brutalidade - no sentido de material bruto, que não teria sido manipulado, não teria sido reelaborado, mas entregue ao espectador tal qual foi captado. Embora gerado por técnicas digitais, nos agarramos a esse material (aparentemente) bruto em resposta a dúvidas que hoje provocam em nós a multiplicidade das imagens que nos cercam e nas quais não confiamos. [...] O material bruto de Kiarostami como que nos tranqüiliza: vemos e ouvimos o que de fato vemos e ouvimos. Resistimos a uma dissolução na virtualidade. (2004, p.119 e p.120)

4.3.6 Improviso

Dez e **E a vida continua** têm na sua aparência - determinada pelo transcorrer incerto das ações, pela estetização de câmeras de vigilância, montagem que privilegia o plano-sequência, utilização de não-atores profissionais, luz natural e locações externas - um marcante aspecto de improviso. Essa característica causa a sensação de que houve o registro fiel de acontecimentos espontâneos.

A partir desse efeito, observa-se que os filmes de Kiarostami ocupam a indiscernibilidade entre o real e o imaginário, gerando uma sensação de

incerteza sobre o que se vê. Entretanto, é um procedimento que se vale considerando a relação entre o espectador e o filme: "Não acredito num cinema que apresente ao espectador apenas uma versão da realidade. Prefiro oferecer várias interpretações possíveis, de forma que o espectador fique livre para escolher." (KIAROSTAMI apud BERNARDET, 2004, p.52).

Dessa maneira, então, percebe-se que os recursos estéticos utilizados pelo cineasta iraniano constituem um estilo em consonância com o cinema moderno que, segundo Deleuze, ao mesmo tempo em que rompe com a narrativa clássica, libera os sentidos do espectador para uma experiência mais dispersiva e menos submetida a esquemas fechados de compreensão das ações.

5 IMAGEM-TEMPO NOS FILMES DE KIAROSTAMI

E a vida continua (1992) e ***Dez*** (2002) são filmes bastante diferentes entre si no que diz respeito a sua estrutura e abordagem temática. No entanto, é possível identificar em ambos os filmes aspectos estilísticos que podem revelar o trabalho autoral do cineasta iraniano Abbas Kiarostami.

A maneira particular de Kiarostami de utilizar os recursos formais estéticos e de tratar suas narrativas produz um tipo de cinema mais dispersivo que rompe com a narrativa clássica e leva o espectador a momentos de contemplação e reflexão.

A seguir, serão apresentadas as maneiras com as quais estes filmes distanciam-se do cinema clássico e aproximam-se da *imagem-tempo* de Deleuze.

5.1 Em *E a vida continua*

O eixo narrativo de *E a vida continua* é apoiado em uma viagem de carro por caminhos incertos em uma região afetada por um terremoto no Irã. Em meio a paisagens destruídas, vêem-se as ações dos protagonistas se desenvolverem junto ao novo cotidiano aí irrompido após a catástrofe. O objetivo de Fährad e Puya mistura-se com os acontecimentos que se deparam pelo caminho de tal maneira que não é mais possível reduzir o filme à busca dos protagonistas. A narrativa não se restringe a mostrar somente o cumprimento do que visam os personagens principais em uma sucessão de ações, ao contrário, abre-se para apresentar as relações diversas que surgiram nesta trajetória.

Kiarostami com este filme propõe um cinema de abertura não só para a possibilidade de acontecimentos com ligações frouxas entre si, mas também, com base na reflexão de Deleuze, para a constituição de situações óticas e sonoras puras - que levam a percepção do espectador e o filme a relacionarem-se através do pensamento.

5.1.1 Subinformação e Dilatação do Tempo

A quebra dos vínculos sensório-motores deste filme se dá de diversas formas. Uma delas consiste em não deixar claro e nem de uma só vez as razões das ações mostradas. A causalidade incerta dos acontecimentos

perturba o esquema narrativo e este não se desenvolve preso à lógica de causa-efeito.

No princípio deste filme, vêm-se os protagonistas passarem por um pedágio e, em seguida, passa-se a acompanhar o seu carro em uma viagem. Mas, as informações sobre as motivações e o destino da viagem estão espalhadas ao longo do filme.

Após saber que só os veículos que levassem mantimentos poderiam passar pela estrada, Puya sugere que mostrem a foto dos meninos no cartaz do filme ***Onde fica a casa do meu amigo?*** e digam que estão levando provisões a eles. Após passarem pelo túnel que os leva a região afetada pelo terremoto, e seguirem observando os resultados das catástrofes - deslizamentos, carros destruídos, casas em ruínas e grande agitação das pessoas - Puya sugere, mais uma vez, que peçam informação sobre o caminho. Então, Fährad pergunta a uma mulher como fazem para chegar a Koker. É a primeira vez que o destino da viagem é mencionado depois de um terço do filme já ter passado.

Esta desinformação é utilizada por Kiarostami como um dilatador do tempo. Isto é, o parco conhecimento sobre as motivações dos protagonistas enfraquece as ligações entre as ações e gera tempos mortos. Como quando Fährad para o carro para fazer xixi. Dirige-se até uma árvore no meio de um bosque e ouve um choro de bebê. Seguindo o som do choro, ele embrenha-se no bosque e encontra um bebê deitado sobre uma rede sozinho. Próximo dali, vê-se uma mulher catando coisas no chão. No mesmo ambiente, vê-se uma panela no fogo e outros objetos caseiros que configuram uma casa improvisada. Fährad ao perceber que a mulher se aproxima, vai embora sem

que ela note a sua presença. Vê-se a mulher embalando o bebê naquela "casa" sem paredes. Fahrad entra no carro e segue viagem. Esta pode ser considerada uma seqüência de tempos mortos, pois não apresenta causalidade definida e tampouco é fundamental para o desenvolvimento da busca dos protagonistas. Entretanto, esta seqüência composta de opsignos e sonsignos, imagens autônomas, se liga e ganha algum sentido através da percepção. Quando se vê aquela mulher no meio do bosque com um bebê chorando e seus objetos banais, a dureza e miséria da vida causadas pelo terremoto são reveladas brutalmente.



Em **E a vida continua**, fig. 4 à dir.: bebê encontrado por Fahrad durante a viagem; e, fig. 5 à esq.: mulher é vista embalando o mesmo bebê.

Dessa maneira, já que os fins da busca de Fahrad e Puya são imprecisos, a percepção do espectador torna-se mais dispersa para captar informações diversas das imagens. Uma vez que as motivações dos protagonistas não são claramente expostas, qualquer ou nenhuma imagem é fundamental para o desenvolvimento das ações subseqüentes. Assim, em **E a vida continua**, depara-se com seqüências aparentemente sem justificativas, mas que sob o olhar do espectador podem revelar aspectos para além das ações que estruturam a narrativa.

5.1.2 Banalidade e Contemplação

E a vida continua se passa em uma região afetada por um terremoto. A busca que conduz a narrativa visa encontrar dois meninos, porém, sem saber com precisão se estão vivos. A partir disso, seria possível esperar que o filme estivesse comprometido em mostrar a questão da expectativa em torno da vida das crianças e do encontro entre estas e os protagonistas.

No entanto, o que se vê é a conformação do cotidiano surgido depois do terremoto. Embora seja a estrutura da narrativa, a busca de Farhad e Puya não se sobrepõe às outras como sendo a principal ação a se desenvolver.

A subinformação sobre o que seria a principal ação e os tempos mortos abrem espaços no tempo da narrativa para que ações se desenvolvam sem o compromisso de decidir o rumo da história. Neste, filme, a dilatação do tempo se dá através de situações banais, que ocupam um espaço na narrativa tão importante quanto a própria busca.

Quando chegam ao vilarejo onde vive o senhor que trabalhou em um outro filme de Farhad, Puya percorre o vilarejo e conversa com uma mulher que lhe oferece água. Enquanto isso, são vistos os vestígios do terremoto que abalaram as fachadas das casas e as simples atividades dos moradores do local. Em seguida, Farhad vê uma mulher com dificuldade para puxar um tapete, ele entra em sua casa e os dois começam a conversar. A câmera do lado de fora passa a filmar em primeiro plano uma galinha e, no fundo está o interior da casa da mulher, como mostra a foto abaixo:



6. Fachada da casa, cujo interior jamais é visto, onde se dá a conversa entre Fhrad e uma desconhecida, em **E a vida continua**.

Ouve-se a conversa dos dois: a mulher fala que perdeu parentes na catástrofe e que por isso não tem ninguém para lhe ajudar; ele diz que tem dores nas costas e que isso o impede de puxar o tapete e lhe ajudar. A mulher pede, então, a Fhrad que pegue a chaleira e comecem a falar sobre chá. Assim, observa-se que na conversa, o assunto sobre o terremoto perde o seu caráter de extraordinário ao ser englobado pela situação banal.

Devido à diluição das ações na cotidianidade, o desenvolvimento da busca tampouco é mostrado com urgência, e por isso, não é ajustado dentro de um esquema de causa-feito bem definido. Ao contrário, a partir da banalidade das imagens mostradas, pretende-se associar o desenvolvimento das ações ao pensamento do espectador, para que esse seja desafiado a um processo de construção de significados. Sobre a estrutura fluida e liberação do espectador, Kiarostami explica:

Não suporto o cinema narrativo. Quanto mais ele conta história e melhor o faz, maior fica a minha resistência. O único meio de pensar um cinema é dar maior importância ao papel do espectador. Devemos encarar um cinema inacabado e incompleto para que o espectador possa intervir e preencher os vazios, as lacunas. Ao invés de fazer um filme com estrutura sólida, devemos enfraquecê-la - tendo consciência de que não se deve afugentar o espectador! (KIAROSTAMI apud BERNARDET, 2004, p 52)

Dessa maneira, sem apresentar acontecimentos amarrados, o filme ***E a vida continua*** termina sem um fim definido. A última imagem que se tem é em plano aberto onde se vê o carro seguir viagem e desaparecer numa curva. Não se sabe se Fahrad conseguiu chegar a Koker e encontrar os meninos - o que reforça a idéia de que importa mais ao filme o desenvolvimento da busca no tempo do que a sua finalidade.

5.1.3 Imagens Objetivas e Subjetivas

Tendo em vista que a narrativa segue conduzida pelo deslocamento do carro, grande parte dos tempos mortos constitui-se por imagens vistas através das janelas do carro, ora parado, ora em movimento. As janelas do carro emolduram o meio, as pessoas e os objetos. Como no cinema, os ocupantes do carro são dotados de certa passividade diante do que passa pela janela /tela.



7. Desconhecido visto desde o interior do carro, em ***E a vida continua***.

No filme, esta passividade diante do que se vê é ressaltada quando o ponto-de-vista de Puya é destacado. Segundo Deleuze, no neo-realismo já se chamava a atenção para o papel da criança e explica que "no mundo adulto, a

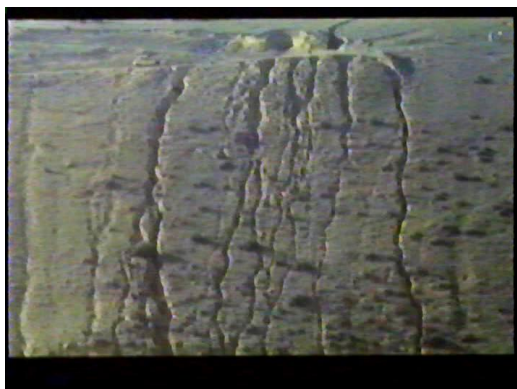
criança é afetada por uma certa impotência que aumenta sua aptidão a ver e ouvir" (1989, p.12). O menino, portanto, sem responsabilidades fundamentais no que diz respeito a busca pelos meninos do filme ***Onde fica a casa do meu amigo?***, está livre para dispersar-se no que vê e ouve. No início do filme, esta ascensão à situação de contemplação é evidente quando Puya, deitado no banco traseiro do carro, simula com as mãos um enquadramento de câmera que emoldura a paisagem que passa enquanto o carro se desloca.

Encontram-se, neste filme, situações óticas e sonoras puras surgidas claramente a partir do olhar da personagem, como é o caso dos campos verdes - espaços vazios - vistos emoldurados pela porta de uma casa fortemente abalada pelo terremoto. Essa visão é de Fahrads e remete este próprio personagem e o espectador a uma situação dispersiva e de pura contemplação. O mesmo acontece quando se vêem as imagens da paisagem que passam vistas desde o carro e em seguida da imagem onde Puya simula um enquadramento de câmera. Aqui é evidente que as imagens são *instalações* subjetivas de Puya. Porém, outras imagens produzidas desde o carro são vistas sem que essa indicação de a quem pertencem seja feita. Não é possível saber se o que é visto é uma realidade que se constitui como um dado ou como o imaginário da personagem.



Em **E a vida continua**, fig. 8, à esq.: visão de Fahrads sobre o campo verde; e, fig. 9, à dir.: visão de Puya desde o interior do carro.

Além das *instalações*, as imagens produzidas objetivamente também promovem a contemplação. Pelo fato de serem apresentadas em planos-sequência bastante abertos, algumas seqüências são abstrações das imagens. Por exemplo, neste filme, é possível dissociar da função de simples transporte as seqüências do carro dos protagonistas em movimento pelas estradas. Devido a grande distância com que se vê os objetos nas cenas, o carro na estrada torna-se a imagem de um pequeno objeto amarelo (quase irreconhecível como carro) em meio a grandiosa paisagem verde da região.



10. Em **E a vida continua**, carro mostrado em plano-geral.

Através dessa abstração, desprovida daquela funcionalidade clássica de amarrar os acontecimentos da história, dá-se conta da própria importância da busca (representada pelo carro) em relação com todo o resto que constitui aquela região abalada pelo terremoto. Isto é, a partir desta imagem contemplativa, a relevância da busca é diluída nos meios e acontecimentos que encontra no seu desenvolvimento. Assim, revela-se o aspecto banal das ações quando mostradas literalmente envolvidas pela catástrofe.

5.2 Em Dez

A estrutura tão marcante em **Dez** - que oferece somente o interior de um carro como espaço narrativo e submete o olhar do espectador a condições fixas de angulação de quadro -, e, o transcorrer de sua narrativa - disposta separadamente em dez episódios -, à primeira vista, parecem reduzir radicalmente a percepção do espectador. No entanto, a construção das narrativas internas dos episódios, a articulação entre eles e a manipulação de técnicas cinematográficas, feitas por Kiarostami, tornam a própria rigidez da estrutura mais um aspecto do filme que leva a reflexão sobre as imagens e, ao mesmo tempo, sobre si mesmo. Assim, podem-se observar nesta obra efeitos que encontram correlações em idéias e conceitos deleuzianos sobre o cinema moderno.

5.2.1 A nova relação percepção-filme

A utilização de longos planos-seqüência emoldurados por quadros fixos, em **Dez**, remetem a sensação de filmagem permanente causada pelas câmeras de vigilância. Estas, por sua vez, não captam acontecimentos previstos e comandados por um diretor. Nota-se, então, que a "estetização das câmeras de vigilância" feita pelo cineasta iraniano provoca uma situação ambígua, pois, a ficção de Kiarostami aparenta ser um registro - livre de um ponto-de-vista de um diretor - de um acontecimento verdadeiro e espontâneo. Pode-se considerar que, a partir desse caráter incerto sobre o que se vê, é irrompida uma primeira perturbação à relação entre o espectador e o filme.

Essa relação pretende ser alterada por Kiarostami, pois o espectador não está diante de um filme clássico - com um protagonista com objetivos definidos a serem conquistados e momentos decisivos que apontam um rumo à narrativa. **Dez** dá lugar às questões do cotidiano feminino. Mania, a protagonista, tem seus objetivos mais importantes - levar o filho até a piscina, dar carona a uma senhora ou pegar um bolo de aniversário - dissolvidos dentro do seu próprio cotidiano. Não há uma pergunta ou tema que encaminhe as ações para determinado fim ou configure uma sequência narrativa baseada em ações. "Se o cinema consiste somente em contar histórias, está em perigo." (KIAROSTAMI apud BERNARDET, 2002, p.94) Essa declaração deixa claro que o diretor iraniano preza pela quase dissolução e libertação do enredo em seus filmes, como reflexo de um pensamento sobre cinema.

A despreocupação em contar uma história dentro da estrutura clássica de cinema encontrada em **Dez**, é apontada por Deleuze, em *A Imagem-Tempo*, na obra de Ozu, caracterizada por não apresentar acontecimentos decisivos em oposição a acontecimentos ordinários - mesmo a morte é tratada em seus filmes de maneira que se é levado ao seu esquecimento natural. Esta eliminação da distância entre a banalidade cotidiana e os momentos de ruptura, Deleuze associa à própria constituição dos acontecimentos no mundo que mostra a filosofia de Leibniz:

A filosofia de Leibniz mostrou que o mundo é feito de séries que se compõem e convergem de maneira muito regular, obedecendo a leis ordinárias. As séries e seqüências porém só nos aparecem em pequenas partes, e numa ordem remexida e misturada, de modo que acreditamos em rupturas, disparidades e discordâncias como coisas extraordinárias. (DELEUZE, 1989, p. 25)

Portanto, de maneira geral, tem-se a impressão de ruptura provocada por certo acontecimento.

São os homens que fazem a confusão na regularidade das séries, na continuidade corrente do universo. Há um tempo para a vida, um tempo para a morte, um tempo para a mãe, um tempo para a filha, mas os homens os misturam, fazem com que surjam em desordem, os erigem em conflitos. É o mesmo que pensa Ozu: a vida é simples, e o homem não para de complicá-la. (DELEUZE, 1989, p. 25)

No caso do cinema clássico, o diretor arranja as ações de maneira que, dentro de uma seqüência qualquer, uma outra que não lhe pertence é colocado. E esta por fim assume um papel extraordinário na narrativa. Entretanto, as duas seqüências devem se justificar para conduzir a história a um fim bem definido.

Neste filme, Kiarostami quebra esse esquema linear de causa-efeito que justificam cada ação. No quinto episódio, Mania dá carona a uma amiga. As duas conversam sobre diversos assuntos, e, entre os quais, a amiga diz que tem a esperança de se casar. No nono episódio, ela reaparece dizendo que o seu namorado desistiu do casamento. Dessa forma, temos a impressão de que a ação principal (o rompimento entre os noivos) foi desenvolvida num espaço fora do da câmera, e, de que as imagens oferecidas no filme são como vestígios dessa outra ação mais forte. Outro exemplo é encontrado no primeiro episódio, onde fica claro que Amin mora com a mãe. No sexto, é evidente que passou a morar com o pai. Entretanto, no oitavo episódio, Mania explica a Amin porque o deixou morar com o pai. Se a explicação fosse mostrada antes, não haveria surpresa em ver que o menino passou a morar com o pai e este episódio estaria justificado e ajustado a um esquema sensório-motor que lhe

atribuiria a impressão de ser um fim que se chegou através de ações justificadas.

No filme **Dez**, esses episódios - praticamente autônomos no que diz respeito a sua causalidade, em meio a banalidade cotidiana, e, com aparência espontânea - criam uma nova realidade que faz oscilar a percepção do espectador entre o imaginário e o real e favorece a ascensão das situações óticas e sonoras puras.

5.2.2 Contemplação e Vidência

Logo o primeiro plano de **Dez**, com duração de doze minutos, visto sob a "estetização das câmeras de vigilância", sinaliza que o filme está distante do cinema clássico. O longo plano-sequência fixado em Amin mostra o menino bastante nervoso discutindo com a mãe, de quem só se conhece a voz.

A princípio, esta imagem promove certo desconforto - devido à sua duração, fixidez e ausência da figura de Mania. Entretanto, esses mesmos aspectos somados ao fato de que os personagens não são conhecidos o suficiente para justificar a banal discussão desenvolvida, são responsáveis pelo afrouxamento do esquema narrativo. Dessa maneira, a imagem permite que a sua relação com a percepção não se reduza ao acompanhamento de uma intriga, mas, que se prolongue e se conecte aos fluxos mentais, proporcionando ao espectador uma situação puramente ótica e sonora do que é e diz uma personagem.

Pode-se apontar, como outro exemplo claro de uma imagem puramente ótica e sonora, o plano-sequência onde é possível ver a figura da prostituta

para quem Mania da uma carona. Neste episódio, nas cenas que antecedem esse plano-sequência, é possível somente ouvir a voz da prostituta que conversa com Mania, quem a câmera mostra. Enquanto o espectador vê este episódio e acompanha o diálogo entre as duas, constitui mentalmente e de forma difusa a personagem da prostituta. Logo após a parada do carro, é inserido um plano aberto que contém uma mulher sempre de costas e com roupas extravagantes que vai se afastando do automóvel. A certa distância, ainda é possível ver aquela mulher que aborda carros que param a sua frente.



11. Plano único que mostra o que está fora do carro. Vê-se a prostituta com quem Mania conversa, em **Dez**.

Após a mulher ser vista abordando dois carros, corta-se a cena, um novo episódio começa, e não há menção alguma sobre a prostituta durante todo o resto do filme. Aqui, observa-se o que, segundo Deleuze, constitui fundamentalmente a *imagem-tempo*: os nexos entre as imagens são estabelecidos através da função de vidente que o personagem e o espectador alcançam, pois, somente a partir do olhar investido sobre o que vêem é que as ações ganham sentido. O plano da mulher de costas só é ligado à narrativa porque o espectador o associa com a idéia que formou sobre a personagem de quem só se conhecia a voz.

Esse "inventário" do meio e dos personagens será explicado por Deleuze como um processo da percepção diante da imagem ótica e sonora pura identificado no surgimento do neo-realismo:

A situação não se prolonga diretamente em ação: não é mais sensório-motora, como no realismo, mas, antes, ótica e sonora, investida pelos sentidos, antes de a ação se formar, utilizar e afrontar seus elementos. Tudo permanece real nesse neo-realismo (quer haja cenários ou exteriores), porém, a realidade do meio e a da ação, não é mais um prolongamento motor que se estabelece, é antes uma relação onírica, por intermédio dos órgãos dos sentidos libertos. Dir-se-ia que a ação flutua na situação, mais do que a arremata ou encerra. (DELEUZE, 1989, p.13)

Porém, livres dos esquemas sensório-motores, não só serão apresentados personagens pouco definidos e ações mais flutuantes, como, também, objetos não mais presos a sua realidade funcional determinada pelas exigências da trama. Ao contrário do antigo realismo, segundo Deleuze, no cinema moderno, os objetos conquistam uma realidade própria e autônoma, como o carro de Mania.

Mania dirigindo o seu carro - ação que se pode chamar de denominador comum de todos os episódios - é a estrutura básica do filme. Através do carro, Mania dá carona a estranhos, transporta o filho e amigas. Contudo, além da sua função de transportar, o carro torna-se um local neutro, onde as mulheres sentem-se à vontade para conversar e se afirmar - as falas das personagens contêm explicações sobre si mesmas ou o papel que desempenham na sociedade. Observa-se, portanto, que o carro pode ser encarado como mais do que um simples meio de transporte. Dentro da temática e estrutura propostas por Kiarostami, o carro ganhou outros significados - ora podem se aproximar de um confessionário, consultório psicanalítico ou um ringue de luta - que estão para além da sua funcionalidade banal.



12. Amiga de Mania, em **Dez**.

5.2.3 Revelação e Reflexão

Em meio à banalidade cotidiana, os deslocamentos que Mania conduz são repletos de conversas triviais. Mesmo as discussões com seu filho Amin ou a conversa com a prostituta vão se conformando de acordo com o seu desenvolvimento até se diluírem na sua própria duração, deixando desaparecer qualquer aspecto de extraordinário.

Este tratamento dado aos acontecimentos que lhes submete ao seu próprio tempo, possibilita que o espectador contemple a imagem. Uma vez que o acontecimento visto não demanda uma reação em seguida, é possível que ele revele um aspecto que não lhe é associado imediatamente.

Em **Dez**, é possível compreender algo mais do que se referem aqueles diálogos. É através da postura dos personagens, do tempo que lhes é proporcionado e de toda a sua estrutura estética, que se pode investigar as imagens. E sob este olhar que pretende ler as imagens, elas próprias vão se revelando.

Neste filme, é mostrada não só a relação conflituosa entre uma mãe e um filho ou uma situação de desilusão amorosa que compõem clichês. Os episódios revelam o caráter feminino e contemporâneo do dia-a-dia no Irã e o

próprio machismo já aprendido por Amin naquela sociedade. Ainda de forma mais sutil, são revelados aspectos diversos e contraditórios das personagens - como o desprezo de Mania sobre as tarefas domésticas e a preocupação com o bolo de aniversário de seu marido, ou, Amin que diz não querer estar com a Mania, mas ao mesmo tempo, chama à sua atenção a todo o momento - que lhes conferem mais realidade, mas que somente são identificados a partir da abertura da percepção do espectador liberta de um esquema preocupado com as ações decisivas da narrativa.

As apreensões do filme podem ser múltiplas, já que se constituem conforme a memória individual de cada espectador, no entanto, o que vale à pena ressaltar é que **Dez** abre espaço para essas diversas leituras sobre os acontecimentos. Ao se romper com os esquemas sensório-motores, o filme não se basta sozinho. O olhar do espectador investido nas imagens atribui sentido ao filme e, ao mesmo tempo, torna-o um instrumento de reflexão sobre si mesmo e a sociedade.

6 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Este trabalho foi realizado a fim de apresentar como os filmes do cineasta Abbas Kiarostami se distanciam do cinema clássico e podem ser aproximados dos conceitos formulados por Deleuze sobre o cinema moderno. Como bases para este pensamento, foram identificados os principais aspectos estéticos presentes nos filmes ***E a vida continua*** e ***Dez*** do cineasta iraniano. E, em seguida, procurou-se olhar essa estética sob o ponto de vista da reflexão de Deleuze acerca da *imagem-tempo*.

Foi possível observar que, assim como o cinema moderno, os recursos e técnicas específicos utilizados por esses dois filmes irrompe uma relação dissonante da encontrada no cinema clássico entre o espectador e a obra. Enquanto o cinema antigo procurava condicionar a percepção do espectador através de ações, conduzindo-o a um fim de uma história; o cinema moderno

visa livrar-se dos esquemas narrativos, produzindo imagens que pretendem conectar-se aos fluxos mentais dos espectadores e provocar uma situação dispersiva. Dessa maneira, vê-se afetado o papel do próprio espectador que, antes era conduzido ao acompanhamento da narrativa, e, agora, deve investir as imagens com o seu próprio olhar para que elas revelem a sua significação.

Da mesma forma, os filmes de Kiarostami, livres do modelo clássico de causa-efeito, permitem que os espectadores liguem-se a eles através dos seus fluxos mentais. Assim, não mais direcionadas pelas ações dos filmes, e dispersadas nos longos planos-sequência em meio a banalidade dos acontecimentos, as interpretações dos espectadores podem escapar dos clichês já determinados e apreender significados únicos das imagens, tendo em vista o repertório de conhecimento e memória de cada um.

A partir dessa libertação dos sentidos e rompimento com esquemas pré-estabelecidos de pensamento, este trabalho não está preocupado em simplesmente circunscrever os filmes de Kiarostami nas idéias de Deleuze. Aqui, tentou-se promover o encontro entre os conceitos do filósofo e a obra do cineasta iraniano, para que através desse processo, o objetivo maior deste trabalho fosse alcançado: expandir o pensamento sobre o cinema para além da sua função narrativa, como um instrumento de reflexão sobre a própria arte e o mundo.

Nesse sentido, foi possível enxergar com clareza que, embora os dois filmes tenham seus enredos completamente imersos na banalidade cotidiana do Irã, podem alcançar públicos estrangeiros. Como não há uma pergunta ou tema definido que guie as ações e imagens destes filmes, o espectador não é convocado para chegar a uma conclusão unânime e correta, tendo a

oportunidade de criar o seu próprio entendimento. Assim, mesmo que seja localizada na periferia da produção cinematográfica mundial, o cinema iraniano de Abbas Kiarostami encontra aceitação em culturas diferentes das apresentadas em seus filmes, sendo a sua origem um aspecto mais instigante à percepção do espectador do que limitante à sua fruição das obras.

O mais importante deste estudo foi perceber que a narração de uma história é apenas uma das capacidades do cinema. Para além desta, a arte cinematográfica é capaz de provocar a abertura de pensamento para a reflexão e aproximação sobre culturas distintas.

7 REFERÊNCIAS

ANDREW, J. Dudley. **As principais teorias do cinema**: uma introdução. 1976. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2002.

AUMONT, Jacques et al. A estética do filme. Campinas - SP: Papirus, 1995.

BERNARDET, Jean-Claude. **Caminhos de Kiarostami**. São Paulo: Companhia das letras, 2004.

_____. **O que é cinema**. 1980. São Paulo: Brasiliense, 2000.

DELEUZE, Gilles. **A Imagem-Tempo** 1989. São Paulo: Brasiliense, 2005 - (Cinema 2).

DEZ. Direção: Abbas Kiarostami.. 2002. 1 DVD.

E A VIDA CONTINUA. Direção: Abbas Kiarostami 1992. VHS.

ISHAGPOUR, Youssef. **O real, cara e coroa**. In: Abbas Kiarostami. São Paulo: Cosac Naify, 2004.

STAM, Robert. **Em tempo: o impacto de Deleuze**. In: Introdução à teoria do cinema. Campinas, SP: Papirus, 2003.